

Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 5 (1993)

Artikel: La búsqueda de la "palabra real" en la obra de Augusto Roa Bastos : el testimoniar de la ficción
Autor: Michel-Nagy, Eva
Kapitel: Ficción de Prólogo ¿? : La poética de las variaciones. La versión modificada de Hijo de hombre (1983)
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-840957>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

CAPÍTULO 4:

FICCIÓN DE ¿?: LA POÉTICA DE LAS VARIACIONES. LA VERSIÓN MODIFICADA DE *HIJO DE HOMBRE* (1983)¹

1. INTRODUCCIÓN

Las repeticiones, modificaciones y superposiciones que caracterizan los relatos de Macario (del Gordo y del narrador de *Moriencia*), y que se reencuentran en la construcción de la novela *Hijo de hombre*, son mecanismos que rigen la escritura de Roa Bastos en su conjunto. El autor mismo formula este vínculo de su labor literaria con la manera de narrar de uno de sus personajes de ficción:

«Durante más de veinte años, durante toda mi vida, he imitado sin saberlo al viejo Macario, y siento que todo autor, hasta el menos ilustre y capaz y justamente por ello mismo, debe proceder a la ética y a la poética de las variaciones. Lo hace de todos modos, aunque no se lo proponga, de un libro a otro, de tal modo que la última versión es exactamente, en la vuelta completa del círculo, la negación de la primera.»²

-
1. Bajo este punto no he tenido en cuenta todas las modificaciones importantes que aparecen en la versión del año 1983. Evocaré sólo las que aclaran el punto de partida inicial de este capítulo, la estructura binaria de la novela y las dos perspectivas narrativas.
 2. Augusto Roa Bastos, Nota del autor, *Hijo de hombre*, Madrid, Alfaguara, 1985, pp. 17-18.

Precisamente, la novela *Hijo de hombre*, publicada por primera vez en 1960, sale a la luz en 1982 en versión modificada en traducción francesa.³ La nueva versión consta de 10 capítulos en vez de los 9 de la versión original y, además, el texto de la nota final de Rosa Monzón, relativo a la vida, la manera de escribir y la finalidad de los escritos de Miguel Vera, se ve amputado de toda la parte explicativa, didáctica. Vamos a considerar algunas de las modificaciones introducidas en la novela puesto que pueden aclarar ciertos aspectos de la evolución de la obra narrativa del autor.

Primero nos fijaremos en el nuevo capítulo insertado en la novela *Hijo de hombre*. Su análisis tendrá que hacerse en relación con el cuento «Kurupí», originalmente destinado a formar parte de la novela y con el capítulo IX de *Hijo de hombre* (versión I); es decir, tendrá que hacerse en una lectura paradigmática. Pero por otra parte, será necesario considerar el nuevo capítulo en tanto que unidad en relación sintagmática con el resto de la novela puesto que su introducción modifica la estructura binaria anteriormente analizada.

3. Augusto Roa Bastos, *Fils d'homme*, Paris, Belfond, 1982. La nueva versión definitiva en castellano se publica en 1983 (Asunción, El lector). Esta nueva versión comporta, a su vez, modificaciones con respecto de la versión francesa.

2. RELACIÓN PARADIGMÁTICA: EL NUEVO CAPÍTULO IX («MADERA QUEMADA»), EL CUENTO «KURUPÍ», EL ANTIGUO CAPÍTULO IX («EX-COMBATIENTES»)

2.1. GENERALIDADES

Los tres textos en cuestión⁴ giran en torno a las actuaciones de Melitón Isasi, jefe político de Itapé, durante los tres años de la Guerra del Chaco. La diferencia fundamental entre ellos consiste en la opción de perspectiva narrativa que determina y explica a su vez las diferencias a un nivel más pormenorizado.

La narración del cuento «Kurupí» corre a cargo de un narrador omnisciente mientras que los otros dos textos se narran en primera persona; el narrador del capítulo IX, titulado «Madera quemada», de la nueva versión de *Hijo de hombre*, es la hermana Micaela, personaje mencionado y citado como informante de Miguel Vera en el capítulo IX, «Ex-combatientes», de la versión original de la novela. El narrador del capítulo IX de esta versión, como hemos visto, es Miguel Vera.

En los tres textos es posible delimitar los siguientes núcleos narrativos:

- la relación de Juana Rosa con Melitón Isasi
- la relación de Felicitas Goiburú con Melitón Isasi
- el cumplimiento de dos venganzas de parte de los mellizos Goiburú a su regreso a Itapé

4. «Kurupí» (1959), en *El baldío*, Buenos Aires, Losada, 1966. La edición consultada es la segunda edición del mismo libro del cuento del año 1976. «Madera quemada», capítulo IX de la nueva versión de *Hijo de hombre* (1983). La edición de referencia es *Hijo de hombre*, Madrid, Alfaguara, 1985. «Ex-combatientes», capítulo IX de la versión original de *Hijo de hombre* (1960).

- el asesinato de Melitón Isasi en un acto de profanación contra el Cristo leproso
- la muerte de Ña Brígida, esposa de Melitón Isasi

Además de estos núcleos básicos comunes a los tres relatos, en el cuento «Kurupí» encontramos una parte introductoria dedicada a la llegada del matrimonio Isasi a Itapé. El capítulo IX de *Hijo de hombre* (versión de 1960) se inicia con la narración del regreso de Crisanto Villalba, esposo de Juana Rosa, a Itapé. Todo lo relacionado con Melitón Isasi se relata a través de una evocación retrospectiva, partiendo de la mención del ajusticiamiento del jefe político por los mellizos.

Por consiguiente, la narración del cuento «Kurupí» sigue un orden cronológico lineal (llegada → estancia → muerte) mientras que el capítulo IX de *Hijo de hombre* de 1960 se contruye en una estructura de flash-back retrospectivo de acontecimientos que el narrador se propone reconstruir a partir de la memoria “plural” de los habitantes del pueblo.

En el relato «Madera quemada», que se relaciona directamente con el capítulo IX de *Hijo de hombre* (1960) por ser una ampliación del testimonio de la hermana Micaela delante de Miguel Vera, se anuncia primero la muerte de Melitón Isasi y la reconstrucción de los hechos se hace después en orden cronológico.

Antes de considerar el tratamiento de los núcleos narrativos mencionados nos detendremos en los títulos de los tres relatos.

2.2. EL TÍTULO

El cuento «Kurupí» lleva un título que centra, desde el principio, todo el relato en el personaje Melitón Isasi. Según lo hace explícito el narrador en el cuento, éste es percibido por los aterrorizados habitantes como la personificación del dios aborigen “kurupí”: «*La leyenda del Kurupí estaba rediviva en el pueblo. El inmenso falo del dios aborigen se enroscaba en torno al pezón del cerrito, con su cola de fantástico reptil.*»⁵ Este título centra de inmediato el cuento en el personaje Melitón Isasi de una manera particular ya que muestra la percepción que los que viven bajo

5. Augusto Roa Bastos, «Kurupí», en *El baldío*, Buenos Aires, Losada, 1976, p. 136.

su despotismo político y sexual tienen del protagonista. Por consiguiente, este título permite al narrador en tercera persona poner en evidencia la visión que el pueblo oprimido tiene del déspota.

El título del capítulo IX de la nueva versión de *Hijo de hombre*, «Madera quemada», hace alusión al Cristo leproso profanado, destruido y calcinado como consecuencia de la doble venganza de los mellizos. Veamos cómo describe el narrador su hallazgo:

«[...] tropecé con el Cristo de madera tumbado entre los yuyos. Se iba quemando poco a poco y todavía echaba un mechoncito de humo. Al levantarme para seguir corriendo, vi al fondo de la quebrada el cuerpo de Ña Brígida. No supe más porque en ese momento me desmayé y caí golpeando con la cara las brasas [...]» (p. 376)

Este título, además de evidenciar el resultado de un acto de venganza, expresa una percepción trivializada, desacralizada del Cristo; el valor simbólico, religioso de la estatua se ve reducido a su aspecto material. Según la declaración del narrador (la hermana Micaela), la desdicha del pueblo de Itapé empieza en el momento en que «[...] esos herejes del pueblo, capitaneados por el viejo Macario, pusieron en la punta del cerrito al Cristo hecho por Gaspar Mora [...]» (p. 365). En consecuencia, este título, al que hacen eco las últimas líneas del relato, sintetiza la posición de la hermana Micaela, representante de la Iglesia oficial y enemiga de todos los valores de fraternidad y de esperanza simbolizados por el Cristo leproso.

Finalmente, el título «Ex-combatientes» del capítulo IX de la versión original de *Hijo de hombre*, coloca el centro de interés en el regreso de los hombres a Itapé, y especialmente en el de Crisanto Villalba, ex-combatiente de la Guerra del Chaco. La remembranza de la desaparición de la esposa de Crisanto, Juana Rosa, suscita el relato del regreso de otros ex-combatientes, los mellizos Goiburú. Por consiguiente, este título evoca las consecuencias de una guerra sin sentido que anula la diferenciación entre héroes y traidores, entre verdugos y víctimas puesto que todos los hombres se ven reducidos a la condición de despojos humanos.

El título designa un grupo de hombres en plural y esta referencia a la pluralidad puede relacionarse con el principio que rige la narración de este capítulo. Efectivamente, parece que el narrador Miguel Vera quiere dar la voz a los ex-combatientes puesto que primero reproduce su conversación y sólo después señala su propia tentativa de elaborar una versión sobre la relación de Juana Rosa con Melitón Isasi. En esta tentativa

de elaboración de una versión de los hechos, la reconstrucción de la pluralidad de las visiones y juicios de los habitantes es primordial.

Esta manera de narrar se opone al mecanismo de narración en 3ª persona del cuento «Kurupí» que, como el título lo señala, quiere reflejar la percepción del pueblo de una manera sintetizada. Se opone también -al nivel de la opción humana que está en la base de la manera de acercarse a lo narrado por el narrador- al relato «Madera quemada» a cargo de la hermana Micaela, puesto que la posición de la celadora, anunciada desde el título, va en contra de todos los valores de fraternidad y esperanza de redención representados por el Cristo leproso. El narrador Miguel Vera, en cambio, en esta última etapa de su vida hace tentativas de exploración a nivel de la escritura, de la manera de dejar la palabra a la colectividad despojada incluso de su sentimiento de fraternidad.

Por consiguiente, los títulos sugieren que la narración de los mismos acontecimientos se hace de tres maneras diferentes, determinadas por la posición del narrador frente a lo relatado; expresar y sintetizar la visión del pueblo; expresar la propia opinión, hostil a la visión y a la práctica del pueblo; y expresar la pluralidad de opiniones de un pueblo despojado y silenciado.

2.3. NÚCLEOS NARRATIVOS

Relación Juana Rosa - Melitón Isasi

Considerando en primer lugar el núcleo narrativo constituido por la relación entre Juana Rosa y Melitón Isasi, notamos la insistencia de los tres textos en lo incomprensible e inexplicable del acto de infidelidad de la mujer al marido ausente. El narrador Miguel Vera, en la versión original, señala a qué se debe la divergencia de opiniones con respecto de Juana Rosa:

«[...] ella se quedó a vivir en la jefatura. Aquí comenzaban los desacuerdos. El amancebamiento de Juana Rosa [...] se convirtió en un enigma irritante [...]» (p. 335)

El narrador omnisciente del cuento «Kurupí» expresa igualmente el estupor de los habitantes frente a la aparición de Juana Rosa en la jefatura:

«Juana Rosa amaneció con su hijito en la cocina de la jefatura. Era algo inexplicable, [...] Todos se extrañaron. No sabían qué pensar, pues de lo que menos habrían podido dudar era de la fidelidad de Juana Rosa al lejano Criesanto.» (p. 131)

La hermana Micaela hace el mismo tipo de comentario en su narración en primera persona («Madera quemada»):⁶

«Ella misma amaneció con su crío en el patio de la Jefatura.» (pp. 368-269)

En los tres textos, además de la expresión del estupor generalizado, encontramos una hipótesis sobre la motivación del “amancebamiento” de Juana Rosa. El narrador omnisciente del cuento «Kurupí» afirma que Juana Rosa «*estaba como presa en la Jefatura*». El narrador Miguel Vera reproduce algunas de las opiniones más difundidas entre los habitantes, entre ellas dos antagónicas, la de la hermana Micaela, según la cual: «*– Ella vino por su voluntad*» (p. 336) y la de la india Conché Avahay, según la cual: «*Melitón Isasi – La mandó traer presa*» (p. 336).⁷ Sin embargo, como ya lo hemos señalado, el narrador Miguel Vera, tras su vacilación, confiesa haberse dejado convencer por la versión de la india.

El relato «Madera quemada» puede ser percibido como la ampliación del testimonio de la celadora («*Usted me pregunta sobre la vida y milagros del señor Melitón Isasi, su antecesor en la Jefatura durante la guerra del Chaco [...]*» (p. 364)), testimonio reproducido, en parte, por la narración de Miguel Vera en «Ex-combatientes» de la versión original de la novela. La afirmación de la hermana Micaela incriminando a Juana Rosa («*Ella misma amaneció con su crío en el patio de la Jefatura*» (pp. 368-369)) es, igualmente, la reproducción de un pasaje del cuento «Kurupí» que introduce lo incomprensible de este acto («*Juana Rosa amaneció con su hijito en la cocina de la Jefatura*» (p. 131)).

6. Es interesante notar que la versión francesa de la novela modificada (1982) retoma textualmente el mencionado pasaje del cuento «Kurupí». «*[...] elle est apparue, au matin, avec son petit garçon, dans la cour du commissariat. C'était quelque chose d'inexplicable [...] Tous s'en étonnèrent. Nous ne savions pas quoi penser, parce que ce dont on aurait pu douter le moins, c'était de la fidélité de Juana Rosa à son lointain Crisanto.*», en *Fils d'homme*, op.cit., p. 340. En la versión española de 1985 falta la parte vacilante de la apreciación de Juana Rosa por la hermana Micaela.

7. Notemos la concordancia de la posición del narrador omnisciente del cuento «Kurupí» con la de la india Conché Avahay. La consideración anterior sobre la significación del título se confirma de este modo puesto que el narrador omnisciente parece apoyar y expresar la visión del pueblo, de los marginados.

Además, el relato «Madera quemada» puede considerarse como la continuación de la confrontación de las versiones de la religiosa y de la india (confrontación reproducida en parte por el narrador Miguel Vera). De hecho, el narrador contradice nuevamente la versión de la india para desmentirla.

«Ya sé que la india Conché Avahay anduvo diciendo por ahí que Juana Rosa no tuvo más remedio que venir a servir de barragana a Melitón Isasi porque éste la amenazó con matar a su hijo. Pero Melitón no tenía necesidad de usar esta amenaza, y Cuchuí más bien le estorbaba en la Jefatura, seguramente.» (p. 369)

Este pasaje es una réplica directa a la versión de la india aceptada por Miguel Vera como correspondiente a la verdad:

«[...] la india Conché Avahay vino a contarme, elle sola, de modo que la celadora no pudiese ya interrumpirla ni desmentirla [...] que Melitón Isasi la trajo a la fuerza a la Jefatura y que la retuvo allí, [...] la noche en que la forzó en su rancho [...] Juana Rosa [...] se le quiso resistir. [...] Pero entonces el jefe sacó el cuchillo y lo puso contra la garganta de la criatura y Juana Rosa se rindió.» (p. 339)

De este modo, el relato «Madera quemada», además de ser una ampliación del testimonio de la hermana Micaela frente a Miguel Vera, aparece como la perpetuación del diálogo contradictorio entre la hermana Micaela y la india. Es decir, la lectura paradigmática de los dos textos permite captar el resurgimiento de la polémica entre las dos mujeres. Veremos que en una lectura sintagmática, que considerará el capítulo en su inserción dentro de la novela, el personaje presentado como más débil, la india, pierde su voz puesto que su opinión será reintegrada al discurso de la hermana Micaela.

La Muerte de Melitón Isasi

La muerte de Melitón Isasi, la profanación del Cristo leproso, como cumplimiento de una doble venganza de parte de los mellizos Goiburú, aparece en los tres relatos. El narrador del cuento «Kurupí» delimita la perspectiva narrativa de este episodio siguiendo el campo visual de la esposa (Ña Brígida) en el momento de descubrir al esposo atado a la cruz. La sustitución del Cristo por el jefe político se sugiere primero por un paralelismo entre los dos a través de la actitud de la esposa frente al Cristo, actitud semejante a la que solía tener frente a su marido:

«[...] levantó la mirada hacia el Cristo. Poco a poco.[...] con mansedumbre y ternura, con la sensación de su desamparada debilidad, como solía ante el propio Melitón, [...]» (p. 155)

El reconocimiento de la sustitución efectiva se realiza gradualmente, de acuerdo con el movimiento de los ojos que suben desde abajo hacia arriba:

«El Cristo tenía botas. [...] Alzó un poco más los ojos y vio que el Cristo tenía ropa y que la ropa estaba ensangrentada. Todavía de rodillas descubrió, en un lívido relámpago de la conciencia, que quien estaba en la gran cruz negra era Melitón, atado a ella con muchas vueltas de lazo.» (p. 155)

El narrador del relato «Madera quemada» anuncia, al principio de su monólogo, la muerte de Melitón («*Ahora don Melitón también está muerto, [...]*» (p. 264)). Al final del relato describe al jefe político crucificado en sustitución del Cristo leproso y esta descripción es la reproducción textual de la versión elaborada por el narrador de «Kurupí». La descripción correspondiente al campo de visión de Ña Brígida hecha en primera persona se ve sustituida por la misma descripción enfocada según el campo visual de la hermana Micaela. O sea que asistimos a la reiteración de la misma descripción con sustitución de la 3ª persona (Ña Brígida) por la primera persona (la hermana Micaela rememorando una experiencia vivida personalmente):

«El Cristo tenía botas. Alcé un poco más los ojos y vi que el Cristo estaba vestido de militar y que la ropa estaba ensangrentada. Todavía de rodillas, alcancé a reconocer, como en una malavisión, a Melitón Isasi atado a la gran cruz negra con muchas vueltas de lazo y a medias degollado.» (p. 376)

Esta repetición, a través de la reproducción textual con sujeto modificado, permite la percepción superpuesta de los dos personajes femeninos, la hermana Micaela y la esposa de Melitón Isasi. Esta sugerencia se alimenta de algunos pasajes ambiguos sobre el tipo de relación íntima que unía a las dos mujeres; relación íntima reforzada por su actividad común de espiar los encuentros amorosos de Melitón en la Jefatura.

Como veremos más adelante, este mecanismo de repetición textual con modificación del sujeto, sugiriendo la superposición e identificación de dos personajes, se encuentra igualmente en otros fragmentos.

El narrador de «Ex-combatientes» (capítulo IX de la versión original), en lugar de insistir en la descripción del espectáculo de Melitón

crucificado, pone énfasis en el sentido de la doble venganza cumplida por los mellizos y da explicaciones sobre las modalidades del asesinato del jefe político.

«Ejecutaron al jefe político, saldando a un tiempo su venganza con el corruptor de su hermana y también la vieja deuda de descreimiento y encono que tenían con el Cristo. Por eso los itapeños tardaron en entender la acción de los Goiburú. Tardaron en comprender por qué, arrancando al Cristo de la cruz, ataron a ella en su lugar, con varias vueltas de lazo, al jefe político ya emasculado y muerto, como si [...] el Cristo de Gaspar Mora hubiera amanecido de repente una mañana vestido de jefe político [...]» (p. 340)

En este caso se trata de la exposición sintética de la investigación llevada a cabo por Miguel Vera en su calidad de jefe político de Itapé.⁸

La muerte de Ña Brígida

La referencia a la muerte de Ña Brígida se encuentra sólo en dos de los tres textos; en «Kurupí» y «Madera quemada». El narrador omnisciente de «Kurupí» narra la muerte del personaje femenino, mientras que el narrador en primera persona de «Madera quemada», haciendo muestras de su herida como prueba de la veracidad de su testimonio, rememora el momento en que constató el fallecimiento de la mujer. Este relato termina por la expresión de una duda: la muerte de Ña Brígida ¿se debe a un suicidio, a un asesinato o a un accidente? La lectura paradigmática de los dos relatos permite anular esta ambigüedad y también permite aprovechar el complemento que aporta, sobre un mismo acontecimiento, la confrontación de un relato narrado en tercera persona con uno narrado en primera persona.

Como resultado de la relación paradigmática de los tres relatos observamos los mecanismos que seguidamente vamos a sistematizar.

8. El mismo se refiere, al principio del capítulo, a su nuevo cargo y a las obligaciones que éste le impone: «*Estaba estrenando el cargo; debía guardar las apariencias, el espíritu de autoridad.*» (p. 325)

2.4. MECANISMOS

Repetición

Hemos puesto de relieve la repetición textual de algunos pasajes de un relato a otro con el cambio de la perspectiva narrativa o del sujeto actuante. Los ejemplos citados más arriba pueden ser completados por un caso significativo, el de un diálogo entre Melitón Isasi y Felicitas en el cuento «Kurupí» (p. 343) y repetido textualmente en «Madera quemada» donde a Melitón Isasi lo sustituye la hermana Micaela.

La repetición textual establece un vínculo orgánico entre los relatos y evoca el trabajo de gestación característico de la narración oral. Al mismo tiempo, debido al vínculo orgánico que se establece entre diferentes textos, la repetición permite realizar la superposición de ciertos personajes y deducir su calidad intercambiable. El caso de la hermana Micaela es revelador a este respecto. Las repeticiones textuales del narrador la hermana Micaela permiten la superposición del narrador-personaje tanto a Ña Brígida, a la mujer sufriente y sumisa, como a Melitón Isasi, al jefe político corrompido y vicioso. Estas dos identificaciones (superposiciones) revelarían la contradicción de su personalidad perversa, señalada de manera velada en cada texto independiente y que consiste en una actitud aparente de sumisión y de humildad (vertiente Ña Brígida) y una dimensión escondida de sed de poder y de dominación frente a los débiles (vertiente Melitón).

Modificación (cambio)

La lectura simultánea de los tres textos permite constatar que la dinámica de opiniones contradictorias no se da sólo dentro de un mismo relato (ver «Ex-combatientes» a cargo de Miguel Vera) sino entre relatos que funcionan de manera independiente.

El narrador omnisciente de «Kurupí» señala la existencia de una diversidad de opiniones pero, al justificar su comportamiento, deja entrever su “simpatía” con Juana Rosa. Al mismo tiempo, la formulación de esta posición lo vincula con la posición de la india reproducida en «Ex-combatientes». El narrador de «Ex-combatientes» reproduce la confrontación de las opiniones más extremas pero al final anuncia su opción por la “verdad” de la india. El narrador de «Madera quemada» (la hermana Micae-

la) elabora una réplica al narrador de «Kurupí» (repetición textual precedida de la expresión de su opinión contraria a la del narrador omnisciente) y también a la versión de la india, adoptada en última instancia por el narrador Miguel Vera, con fines de desmentirla una vez más. De este modo, su relato desencadena la confrontación ya mencionada (narración de Miguel Vera). Por consiguiente, la lectura paradigmática de los tres textos permite establecer una dinámica de modificación continua entre unos textos aparentemente concluidos y otros nuevos que provocan una reconsideración de todo lo concluido por la interpelación que suscitan.

Modificación (complementar - omitir)

El caso más corriente es la presencia de detalles e informaciones que aparecen como complementarios respecto de las informaciones presentes en otros relatos y, por inversión, la omisión de detalles que en otros relatos ya habían aparecido explícitos.

Mencionemos el ejemplo citado, relativo a la muerte de Melitón Isasi. Los narradores de «Kurupí» y de «Madera quemada» transcriben una visión limitada en forma de constatación inmediata de esta muerte mientras que el narrador Miguel Vera da una versión sintética de la misma. Esta última aparece como el resultado de su encuesta en calidad de representante de la autoridad. Podemos mencionar igualmente el relato de la llegada del matrimonio Isasi a Itapé, presente únicamente en «Kurupí», o el complemento de información sobre la hermana Micaela, proporcionada por Miguel Vera (*«era el gendarme oficioso de la vida y milagros de los itapeños y el correveidile de los rumores y noticias»* (p. 335)).

La omisión aparece como tal en comparación con una presencia y vice-versa. Por ello esta consideración comparativa tiene que implicar el análisis de las exigencias internas de un relato dado para comprender las razones de este tipo de modificación.

3. RELACIÓN SINTAGMÁTICA: EL NUEVO CAPÍTULO IX / LA NOVELA

La introducción del nuevo capítulo IX en *Hijo de hombre* es el resultado de una reorganización y amplificación del capítulo IX de la versión original. El capítulo original «Ex-combatientes» se fragmenta entre el nuevo capítulo IX, titulado «Madera quemada», narrado en primera persona por uno de los informantes de Miguel Vera, y un capítulo X que retoma el título antiguo del capítulo IX, «Ex-combatientes» a cuenta del narrador en primera persona, Miguel Vera. El capítulo a cargo de la celadora se centra en lo acontecido bajo el “reino” de Melitón Isasi, época de la Guerra del Chaco en Itapé, mientras que el capítulo X relata el regreso de los ex-combatientes a Itapé, especialmente el de Crisanto Villalba (época posterior a la Guerra del Chaco).

El capítulo IX de la versión original de *Hijo de hombre* se divide en 12 partes y finaliza por la carta de Rosa Monzón. En la nueva versión estas 12 partes se fragmentan como sigue: las partes 1 y 2 se juntan con las 7 a 12 para integrar el capítulo X bajo el mismo título y las partes 3 a 6, que consisten en la investigación de Miguel Vera, alcalde, sobre el antiguo jefe político, se diluyen en el nuevo capítulo IX narrado en primera persona por uno de los informantes del narrador Miguel Vera sobre estos acontecimientos.

Notamos, entonces, que un personaje, que en la versión original forma parte del coro de informantes del narrador Miguel Vera, accede a la condición de narrador con estatuto independiente puesto que su testimonio y su voz ocupan un capítulo entero. Notamos, igualmente, que no se trata de cualquier personaje sino de un representante de las fuerzas opresoras (no quiere ayudar a las mujeres que le piden su intervención) y es también quien manifiesta un desprecio fundamental hacia los valores encarnados por el Cristo leproso. Notamos, además, que el nuevo capítulo narrado en primera persona cuyo narrador no es Miguel Vera, desequilibra la estructura binaria de la novela consistente en la alternancia de la perspectiva narrativa en primera y tercera persona. Surge entonces la interrogación sobre el sentido de esta modificación.

Esta modificación se inscribe en la continuación de la trayectoria que recorre Miguel Vera en la novela *Hijo de hombre*. Hemos dicho que Miguel Vera, en una etapa inicial, se identifica verbalmente con la causa de los revolucionarios (identificación desmentida por su actuación), en cambio, en una etapa final, anterior a su suicidio, tiende hacia la reproducción de la multiplicidad de opiniones con el fin de otorgar la voz a los otros y desaparecer como detentador exclusivo de la palabra.

Hemos dicho también que el narrador anónimo, “último” de la novela, gracias a la yuxtaposición de las dos perspectivas narrativas, cumple con el trabajo de elaboración de una versión nueva a través de la confrontación de diferentes versiones. La emergencia de una voz “otra”, que representa valores fundamentalmente diferentes de los que trata de exaltar al narrador Miguel Vera a través de su discurso, testimonia de la práctica del narrador anónimo, quien otorga la palabra incluso a aquellos que son contrarios a la causa del pueblo. Esta intensificación de la multiplicidad de puntos de vista se confirma por la modificación de la nota final de Rosa Monzón. En ésta, la parte explicativa sobre el manuscrito y la personalidad de Miguel Vera desaparece:

«En la edición revisada y aumentada de *Hijo de hombre* [...] Roa Bastos suprime [...] párrafos de la carta de Rosa Monzón [...] esta supresión obedece a la preocupación de conservar el carácter polisémico de la ficción, amenazado por este tipo de racionalización posterior. En una ficción como la de Roa Bastos, además, basada en la recomposición de fragmentos de una conciencia colectiva fundamentalmente oral, la racionalización sintética aparece como un cuerpo ajeno al texto.»⁹

La versión modificada omite la insistencia en el valor de testimonio de los manuscritos de Miguel Vera. Partiendo de esta constatación haré algunas consideraciones sobre la inserción de esta versión aumentada en la trayectoria literaria de Augusto Roa Bastos.

La modificación de la novela *Hijo de hombre* se inscribe en la evolución de la obra narrativa de Augusto Roa Bastos que está condicionada y determinada tanto por la trayectoria personal-artística del escritor como por la transformación del marco social-político en que esta trayectoria se inserta.

9. Martin Lienhard, “Del Padre Montoya a Augusto Roa Bastos: la pulsión histórica del Paraguay”, *op.cit.*, pp. 72-73.

Considerando la evolución de la producción literaria de Roa Bastos, Mercedes Gracia Calvo distingue en su narrativa dos etapas.¹⁰ Según la delimitación que propone, una primera etapa comprende el libro de cuentos *El trueno entre las hojas* (1953), los cuentos «Niño-azoté» (1955), «Kurupí» (1959) y la novela *Hijo de hombre* (1960), y una segunda abarca el resto de los cuentos y la novela *Yo el Supremo* (1974). La crítica advierte que:

«El criterio para hablar de una segunda etapa [...] no es exactamente cronológico: en una nota previa a *Moriencia*, el autor señala que, aparte del cuento que da título al libro y de otros cuatro, escritos en 1967, los restantes fueron escritos entre 1955 y 1960, con lo que nos hace observar que algunos de ellos son anteriores a «Niño-azoté» y a «Kurupí» y mucho más cercanos a *El trueno entre las hojas* que a *Moriencia*, en contraste con su mayor proximidad formal a este segundo libro.»¹¹

El criterio de distinción de las dos etapas no es cronológico, ni temático puesto que todos los relatos demuestran una preocupación por temas y motivos relacionados con el destino trágico del pueblo paraguayo, con la violencia natural y social que sufren los paraguayos y, además, con la dificultad de captar y aprehender la realidad, lo impenetrable y enigmático de la condición humana en general. Por consiguiente, la delimitación de las dos etapas se fundamenta en aspectos técnicos de la escritura literaria frente a la problemática que trata. Según Gracia Calvo, en la primera época predomina la utilización del punto de vista omnisciente y la denuncia y crítica social directa de parte de un narrador tradicional que utiliza técnicas realistas. En cambio, la segunda etapa se ve marcada por la exploración de diferentes recursos literarios, particularmente los del juego de perspectivas narrativas que simultáneamente a la voluntad de denuncia y crítica social sirven una reflexión metalingüística y una experimentación literaria con la finalidad de sondear las posibilidades y los límites de la escritura de ficción y del escritor en un contexto social, político y humano específico.

«Lo observado en las narraciones de la segunda fase parece orientar el contraste con la primera, [...] no hacia un cambio temático de la realidad a la

10. Mercedes Gracia Calvo, "El punto de vista y la perspectiva en los cuentos de Augusto Roa Bastos", en *Las voces del karái: Estudios sobre Augusto Roa Bastos*, op.cit., pp. 163-172.

11. *Ibid.*, p. 167.

escritura, sino hacia una intensificación de la respuesta literaria al problema social.»¹²

A mi parecer y en consecuencia con lo expuesto más arriba, la novela *Hijo de hombre* se sitúa a caballo entre las dos etapas. La problemática planteada por la escisión de la perspectiva narrativa, expresión a su vez de la escisión existente entre el individuo y la colectividad, es uno de los aspectos que se van profundizando a medida que avanza la producción literaria del autor.

La novela *Hijo de hombre* (1960) es un primer esbozo, a pesar de la expresión manifiesta del sentimiento de culpabilidad del escritor-intelectual auto-considerado traidor, de la necesaria complementariedad entre dos actividades, la escritura y la acción, y sus respectivos representantes.

De hecho, el análisis de la utilización de la doble perspectiva narrativa ha permitido demostrar la complementariedad efectiva entre los dos protagonistas; el hombre de acción no habla y no reflexiona, de este modo su actuación heroica desaparece si no hay testigos para dejar testimonio de ello. El hombre de escritura y de reflexión, por su parte, a pesar de tener una conciencia lúcida de los cambios necesarios, se ve incapacitado a nivel de los actos para intervenir en la vida de la colectividad en un sentido positivo. Estas dos facetas presentadas en oposición entran en una relación de complementariedad y su contraposición permite prefigurar el surgimiento de la síntesis de los términos antitéticos. Por consiguiente, el programa del narrador anónimo se define por esta tarea.

Además, cabe insistir en el hecho de que la evolución y modificación de la manera de relatar del narrador en primera persona, la vacilación y la falta de omnisciencia completa del narrador impersonal, son dos aspectos que llaman la atención sobre la problemática del narrador último, anónimo, responsable de la organización contrapuntística (nivel temático y narrativo) de la novela. Su papel se refuerza y se matiza gracias a las modificaciones introducidas en la nueva versión de 1983.

Esta nueva versión se inscribe en la evolución de la narrativa del autor señalada por Mercedes Gracia Calvo y la confirma al mismo tiempo. La exploración de la utilización de diferentes perspectivas narrativas subraya, por una parte, la voluntad de significar la pluralidad en su calidad de manifestación de la complejidad de la realidad multiforme y, por la otra,

12. Mercedes Gracia Calvo, *op.cit.*, p. 172.

permite rehuir la trampa de un discurso sintetizante demagógico. Esta evolución se debe a la trayectoria personal artística del autor pero también se inscribe en el cambio fundamental del contexto socio-político en que éste se mueve.

La época en que se produjo *Hijo de hombre* (1959-1960) corresponde a un período de agitación política de parte de los exiliados paraguayos; el Grupo 14 de Mayo, compuesto de emigrados armados, entra en el Paraguay.¹³ Su irrupción en el escenario político de su país, a través de una acción política, estimula al escritor para contribuir, de manera inmediata y con su oficio, a esta lucha; el escritor de ficción, al tratar de dejar testimonio del combate del pueblo, suscita la esperanza en un eventual cambio político a través de la denuncia.

En 1983 el contexto político paraguayo e internacional es diferente y el autor ha recorrido un largo camino de reflexión sobre la significación del compromiso del escritor. El aspecto denunciativo inmediato se debilita y en lugar de orientar la novela hacia explicaciones directas totalizadoras, el narrador va en busca de la expresión de la heterogeneidad de las perspectivas sobre lo narrado.

13. «Entre 1958 y 1966 ocurre una serie de fenómenos confusos a los que podríamos designar como la insurrección de los emigrados. Desde las “villas-miseria” de los suburbios de Buenos Aires hasta los departamentos del centro y a lo largo de toda la frontera, se agitan los paraguayos. Centenares de hombres cruzan el Paraná y el Paraguay y se internan en los montes para retornar flotando en los ríos, crucificados en maderos de jangada, degollados, castrados, cegados con hierros candentes, y algunos con un hueco negro allí donde llevaron el corazón.», en Juan Bautista Rivarola-Matto, “Algunas ideas acerca de la literatura paraguaya”, en *Cuadernos Americanos*, México, 180, 1972, p. 23, citado por Nicolás Toscano Liria, “La estética de la deshumanización en *Hijo de hombre*”, en *Las voces del karaí: Estudios sobre Augusto Roa Bastos*, op.cit., p. 218.

4. CONCLUSIÓN

A la luz de los ejemplos presentados, las modificaciones y variaciones introducidas en la novela dibujan, a través de su dinámica, tanto la imagen de un autor implícito común a las diferentes obras independientes como un proceso de búsqueda ininterrumpida e incabada. En consecuencia, este autor se vincularía con la teoría y la práctica narrativa de los diferentes personajes de ficción seleccionados como base de este estudio (el Gordo, Macario, el maestro Cristaldo) y también con el narrador del conjunto de cinco cuentos *Moriencia*. De este modo, si bien es cierto que no hay información sobre la índole de la narración de este último narrador (implícito en unidades literarias que en principio son independientes), por las características y mecanismos que se desprenden de su análisis, ella aparece como la continuación de la labor del contador tradicional donde la transmisión es oral y el contador es anónimo.

Todo esto nos conduce a una primera conclusión según la cual la obra literaria de Augusto Roa Bastos es la ilustración, a diferentes niveles, del lema de su personaje de ficción, el muchacho de «Lucha hasta el alba»; «*Tal vez sea más fácil ser Jacob que escribir sobre Jacob*». La escritura de ficción del escritor paraguayo, por medio de la ficción (por medios específicos de la escritura), se empeña en mostrar cómo ser la voz de la colectividad y cómo contribuir al conocimiento de su realidad, en lugar de escribir sobre la misma.

